

# Einleitung

Tenor ist nicht gleich Tenor. Louis Treumann, der erste Danilo in Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* (1905), besaß zwar eine tragfähige Tenorstimme, war aber eher Tänzer und Schauspieler als Sänger. Diese Mischung passte ideal zu seiner Rolle in Lehárs walzerseligem Welterfolg, sängerisch anspruchsvollere Partien dagegen lagen außerhalb seiner Möglichkeiten. Als Treumann 1911 den Józsi in Lehárs opernnaher *Zigeunerliebe* singen sollte, teilte er dem Komponisten entrüstet mit: »Fällt mir im Traum nicht ein, bin ich der Caruso?«<sup>1</sup> Treumann hätte auch auf seinerzeit bekannte Star-tenöre des Wiener k. u. k. Hofopern-Theaters wie Leo Slezak oder Erik Schmedes verweisen können. Die genügten ihm aber offenbar nicht, um den Grad seiner Empörung auszudrücken, es musste ein Superlativ sein. Zweimal war Enrico Caruso bereits zu Gastspielen in Wien gewesen und hatte beim Publikum, bei den Wiener Kritikern und auch bei dem strengen Hofoperndirektor Gustav Mahler eine Begeisterung sondergleichen entfacht.<sup>2</sup> Als Treumann an Lehár schrieb, war der große Tenor längst zu einer alles überstrahlenden internationalen Instanz des Gesangs geworden – er war »der Caruso«.

Caruso lebte in einer Zeit des Umbruchs. Sein Heimatland Italien war 1861 nach langem Ringen zwar endlich zum geeinten Königreich geworden, hatte aber auf Jahrzehnte hinaus mit großen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Problemen zu kämpfen. Viele Italiener verließen ihr Land und suchten ihr Glück in anderen Gegenden der Welt, insbesondere in Nord- und Südamerika. Bei seinen Engagements in Buenos Aires und vor allem in New York traf Caruso auf große italienische Immigrantengemeinden, für die er zu einer identitätsstiftenden Figur wurde.

Caruso stammte aus einer Handwerkerfamilie und musste schon als Jugendlicher zu deren Unterhalt beitragen. Es war aber

1 Zit. nach Stefan Frey, *Franz Lehár. Der letzte Operettenkönig. Eine Biographie*, Wien – Köln – Weimar 2020, S. 244.

2 Clemens Höslinger, »Die Gastspiele Enrico Carusos an der Wiener Hofoper«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), H. 11, S. 642–647.

nicht materielle Not, die ihn veranlasste, den Schwerpunkt seines künstlerischen Wirkens nach 1902 ins Ausland zu verlagern. Mit der Einigung Italiens war auch die Organisation und Finanzierung der Theater neu geordnet worden. An vielen Orten führte dies zu strukturellen Problemen. Im finanzstarken Mailand, der »capitale italiana del melodramma«,<sup>3</sup> kam es zeitweilig sogar zur Schließung des Teatro alla Scala.<sup>4</sup> Wunschziel vieler bedeutender Opernsänger wurde nach 1900 die Metropolitan Opera in New York. Trotz einiger Krisen gelang es den Leitern dieses Hauses, Aufführungen auf höchstem Niveau anzubieten und Künstler ersten Rangs an die Metropolitan Opera zu binden, nicht zuletzt mit Gagen, die weit über denen lagen, die sie in Italien, dem Mutterland der Oper, erhielten. Carusos Weg an die Spitze der internationalen Sängerkwelt und sein weit über den engen Kreis des Operngesangs ausstrahlender Ruhm sind eng verknüpft mit seinem langjährigen Engagement in New York und den daraus erwachsenen Verbindungen zur US-amerikanischen Gesellschaft und Medienwelt.

Als Caruso seine Laufbahn als Opernsänger begann, hatte Giuseppe Verdi sich nach der Uraufführung seines *Falstaff* (1893) endgültig von der Opernkomposition zurückgezogen. Ab 1890 drängte mit Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Giacomo Puccini, Francesco Cilea und anderen eine neue Komponistengeneration nach vorn, die »giovane scuola« (junge Schule), die im Anschluss an die Opern Georges Bizets oder Jules Massenets und in der Auseinandersetzung mit dem Musikdrama Richard Wagners nach neuen Ausdrucksformen der italienischen Oper suchten. Caruso wurde für einige Jahre zu einem zentralen Interpreten dieser Komponisten, deren Musik wiederum seine Art des Singens entscheidend prägte. Opern wie *Pagliacci*, *La bohème* oder *Tosca* zählten zu den Kernwerken seines Repertoires. Außerdem wirkte Caruso an der Uraufführung von Werken wie Giordanos *Fedora* oder Cileas *Adriana Lecouvreur* mit und trug durch seine Gesangs- und Darstellungskunst wesentlich zu deren nachhaltigem Erfolg bei.

3 Anonym, »Enrico Caruso: 120° anniversario della nascita«, in: *Caruso. Mille volti di un uomo moderno*, Mailand 1993, S. 5.

4 Jutta Toelle, *Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900*, Kassel u. a. 2007 (= *Musiksoziologie*, Bd. 7), S. 142.

Von größter Bedeutung für Carusos Ruhm und Nachruhm war das Medium Schallplatte. Schon früh interessierte sich die noch junge Tonträgerindustrie für den Sänger. Weit mehr noch als die ausgedehnten Tourneen, die Caruso durch die wichtigsten Opernzentren der westlichen Welt unternahm, waren es Schallplatten, die seinen Ruf als »the greatest tenor of his time, perhaps of all times«<sup>5</sup> begründeten. Im Unterschied zu den Aufnahmen anderer großer Gesangskünstler des frühen 20. Jahrhunderts blieben viele der Aufnahmen Carusos als originale Schellackplatten, in technisch aktualisierten Ausgaben und schließlich auch in Form digitalisierter Gesamteditionen durchgehend auf dem Tonträgermarkt greifbar und hielten Carusos Stimme und sein außergewöhnliches Künstlertum im kulturellen Bewusstsein bis zur Gegenwart präsent.

5 Aida Favia-Artsay, *Caruso on records*, Valhalla NY 1965, S. 9.